

**“A mí me sé conocer:” autoconocimiento, deseo y subjetividad femenina en la
*Tragicomedia de Calisto y Melibea***

Maximiliano Soler Bistué
(Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Hurlingham
Seminario de Edición y Crítica Textual, CONICET)

Introducción

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, más conocida en nuestros días como *Celestina*, es compleja no solo por su entramado argumental y la detallada construcción psicológica de sus personajes sino también por el prolongado proceso de composición y reelaboración que desde su primera formulación como auto fragmentario y luego comedia ha mutado hasta encontrar la forma que hoy le conocemos. Este proceso de reelaboración de la obra en el que participaron tanto las preferencias del público como los vaivenes del ya afianzado mercado editorial constituye un campo de estudios dentro del vasto mundo celestinesco que excede el acotado tema de este trabajo. Cabe señalar, a los efectos de nuestra exposición, que he considerado el texto en su última y más extensa expresión, la de *Tragicomedia*.¹

En esta oportunidad, y siguiendo algunos aspectos apuntados por Alan Deyermond en “Hacia una lectura feminista de la *Celestina*” (2008a), me propongo privilegiar una perspectiva de género en el comentario de algunos pasajes especialmente significativos del texto vinculados con la imagen y la autopercepción de la mujer. En efecto, la *Tragicomedia* despliega una configuración del deseo femenino inusitada hasta el momento en Castilla y, en lo tocante a la exploración y representación de una subjetividad femenina, es un texto fundacional en Occidente en los umbrales de la Modernidad.² Salvo algunos casos aislados, esta línea de trabajo ha encontrado escaso desarrollo en la crítica especializada, lo que ha llamado la atención de Alan Deyermond:

La *Celestina* es una obra sumamente apropiada para la investigación y la crítica feministas –tal vez la más apropiada de toda la literatura castellana medieval y renacentista-. Sorprende, pues, que no haya habido toda una serie de lecturas feministas de la obra. (2008a, 74)

La reflexión en torno a la naturaleza de la mujer conoce una extensísima tradición tanto en Castilla como en el resto del continente y sus antecedentes pueden remontarse a la antigüedad clásica y a sus reelaboraciones medievales. La denominada “Querrela de las mujeres” tuvo un foco de expansión a principios del siglo XV con la obra de Christine de Pizan y conoció Castilla su punto culminante durante el reinado de Juan II a partir de la composición de diversos tratados y composiciones líricas a lo largo de aquella centuria. La influencia del *Corbaccio* (1355) y del tratado *De claribus mulieribus* (1380) de Giovanni Boaccaccio fue decisiva en la península y numerosos autores como Enrique de Villena, Álvaro de Luna, Diego de Valera, Juan Rodríguez del Padrón, Martín Alonso de

¹ Germán Orduna ha descrito lo que denominó en su día el “proceso de creación” de la obra según el cual cada título conocido se vincula tanto con un “estadio o perspectiva creacional”. Hemos seguido la forma de *Tragicomedia* a partir del texto fijado por Peter Russell. En cada caso señalamos únicamente el número de página de esta edición.

² En contra de lo observado por María Eugenia Lacarra quien sostiene, al analizar al personaje de Melibea, que “es anacrónico imaginarla como prototipo ‘avant la lettre’ de la mujer liberada y rebelde” (1990, 76). Véase también Lacarra (1989, 26).

Córdoba, Juan del Encina y Diego de San Pedro participaron activamente de este intenso debate intelectual argumentando a favor de la naturaleza femenina o bien, siguiendo la frecuentada senda de la tradición misógina, vituperando a las mujeres.³

Dejaremos de lado esta extendida polémica en la que los hombres se pronunciaron acerca de la naturaleza de la mujer para centrarnos en lo que algunos personajes femeninos de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* dicen de sí mismos y de su propio deseo. Todos los personajes de la obra persiguen en mayor o menor medida, con mayor o menor grado de resistencia, alguna forma de deseo. Desde Celestina, movida por la codicia, a Pármeno, el leal criado de Calisto que decide colaborar con la alcahueta en la amañada empresa de seducción únicamente a cambio de contraer relaciones con Areúsa, una joven prostituta; desde Calisto, que busca aplacar a toda costa (y a cualquier precio) sus impulsos sexuales hasta la joven Melibea que siente el deseo nacer en su cuerpo y luego desenvolverse en su trato con su pretendiente.

Voy a abocarme en esta oportunidad a dos personajes femeninos cuya elección no es arbitraria: Areúsa y Melibea. Una y otra se encuentran en las antípodas de la escala social: aquella es una joven prostituta que ha encontrado los medios para establecerse por fuera de la influencia directa de Celestina, vive sola en su propia casa y, en cierta medida, elige a quienes ofrecer sus servicios; Melibea, por su parte, es una joven de posición acomodada que acaba de entrar en la segunda década de su vida con un temperamento que no se condice con la idea que sus padres tienen de ella. En efecto, ya bien avanzada la acción, Melibea y Lucrecia, la criada adolescente que la acompaña fielmente en casi cada escena, logran captar la siguiente conversación que transcurre en la escena segunda del auto XVI entre Pleberio, un padre comprensivo y anuente, y una madre recelosa, Alisa:

PLEBERIO: -Pues, ¿qué te parece, señora muger? ¿Devemos hablarlo a nuestra hija? ¿Devemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga para que diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres y mugeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir.

ALISA: -¿Qué dizes? ¿En qué gastas tiempo? ¿Quién ha de yrle con tan grande novedad a nuestra Melibea que no la espante? ¡Cómo! ¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan, o qué es casar? ¿O que del ayuntamiento de marido y muger se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que si alto o baxo de sangre o feo o gentil de gesto le mandáremos tomar, aquello avrá por bueno. Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija. (539)

Como veremos más adelante, para ese entonces Melibea no solo ya había errado con algo más que el mero pensamiento sino que su deseo no era nada torpe: ella ya entendía y conocía bien lo que deseaba. Entre la primera aparición de los protagonistas en el comienzo de la obra y el trágico desenlace media una verdadera transformación en Melibea en la que se entrelazan el despertar sexual de la joven y el descubrimiento de su propia conciencia e individualidad femeninas. Este aspecto ha sido oportunamente advertido por Louis Imperiale:

³ Para un panorama de esta cuestión que excede el propósito del presente trabajo, ver Maeso Fernández. Alan Deyermund también presenta una síntesis de la cuestión poniéndola en contacto con los pasajes más significativos del texto que nos ocupa en esta oportunidad en "Hacia una lectura feminista de la *Celestina*" (2008a, 76-78).

C'est en perdant sa virginité que Mélibée découvre son individualité féminine ("depuis que je me connais moi-même") et qu'elle acquiert une singulière conscience de femme insoumise. Elle a cessé d'être la petite fille sage et insouciant qui jouait innocemment dans son jardin. Elle incarne la passion impossible [sic]. (108)

En este mismo sentido y extremando en parte esta perspectiva, Ivette Martí Caloca ha presentado un muy completo panorama del tratamiento que la crítica ha llevado a cabo del gozo en el personaje de Melibea. Por su parte, y a partir de un análisis detallado de la relación entre las composiciones líricas y el parlamento de Melibea en el Auto XIX, Martí Caloca destaca el gozo no solo como elemento central en la construcción del personaje sino además como la motivación fundamental que explica buena parte de sus acciones, incluso su suicidio: "Melibea, al final, desde su perspectiva y su deseo, da un salto de gozo al infinito." (304).⁴ Estas atinadas observaciones restringen, sin embargo, la constitución de una identidad femenina al análisis y evolución de un personaje individual a lo largo de la obra. Veremos, en cambio, que la consolidación de una subjetividad femenina parte de una búsqueda individual que al coincidir en más de un personaje permite delinear en el texto la representación de un verdadero proceso de emancipación de la mujer en el marco de un proceso de autoconocimiento.

En este punto y retomando la cuestión planteada al comienzo, cabe preguntarse, qué pueden tener en común personajes tan disímiles como Melibea y Areúsa. En otras palabras, ¿qué pueden llegar a compartir una prostituta que ha alcanzado una relativa autonomía y la hija de un próspero comerciante, educada en la Castilla de los Reyes Católicos? Ambas mujeres, en los extremos de la escala social, utilizan las mismas palabras al momento de hablar de sí mismas y para definir, en consecuencia, un modo de vida que se funda en la autoafirmación de su propia individualidad. Estos parlamentos se asemejan no poco en su tono y contenido a un manifiesto y, lo que nos interesa especialmente en esta ocasión, ambas voces coinciden en un mismo enunciado, en un mismo acto de lenguaje: "a mí me sé conocer."

Esta coincidencia ha sido advertida por Dorothy Severin (176) y Michael Gerli (156) aunque en sentidos muy diversos. Severin señala que la toma de conciencia se debe al poder mágico de Celestina que ha comenzado a actuar en Melibea, lo que niega la iniciativa y la posibilidad de libre elección de Melibea y de cada uno de los personajes femeninos, esto es, su individualidad. Severin denomina a este fenómeno "empoderamiento mágico de las mujeres." Tal y como ha demostrado Joseph Snow, más que por los conjuros de Celestina, Melibea está cautivada por Calisto ya desde la primera escena (156). En consecuencia, la única magia, la verdadera *philocaptio* que actúa a lo largo de todo el texto, es la influencia y el encantamiento del habla de los personajes sobre el lector desprevenido. Gerli, por su parte, analiza detalladamente el discurso de Melibea prestando especial atención al momento en que Celestina logra persuadir a la joven hasta que puede finalmente manifestar su deseo. Gerli ha hecho un trabajo admirable el extender la noción de deseo más allá de las formulaciones tradicionales propias de la Edad Media apoyándose en Freud y Lacan. El propósito y gran hallazgo de este trabajo es precisamente poner de relieve que las palabras de Melibea y sus concepciones acerca del amor, el deseo y el individuo exceden los patrones culturales y las condiciones de posibilidad propios de su contexto inmediato de producción. Gerli sostiene que esta hipótesis vale tanto para la joven como para el resto de los personajes femeninos a pesar

⁴ Martí Caloca señala además (algo exageradamente a mi entender) que es Melibea quien seduce y atrapa en sus redes a Calisto (305).

de que ninguna de ellas logre finalmente alcanzar lo que dicen necesitar o querer⁵. En suma, la autonomía y el deseo femeninos se constituyen y plasman simultáneamente en el discurso, exceden la conciencia individual de un personaje en particular para ofrecer una inusitada representación de la mujer en tiempos de los Reyes Católicos.

Por otra parte, en un trabajo reciente, Joseph Snow ha estudiado de cerca a Melibea y su evolución a lo largo de la obra otorgándole a la voluntad e iniciativa de este personaje la dimensión y la importancia que creo le corresponde. Snow sostiene que opera en la joven una “metamorfosis psicológica, sensual, física y revolucionaria” (162). Esta transformación se da al interior del personaje que, ya desde la primera escena de la *Tragicomedia*, sufre calladamente su amor por Calisto en un proceso paulatino y creciente que la llevará al suicidio. La conciencia del personaje es lo que le imprime un sesgo trágico adicional ya que, tal y como sostiene Snow, Melibea “tomó su destino en sus propias manos, como una mujer moderna” (164). En efecto, “De todo esto fui yo la causa” (598), le dice a su padre poco antes de terminar con su vida.

Este será, entonces, nuestro punto de partida aunque la recurrencia de la expresión “a mí me sé conocer” primero en boca de Areúsa y luego en boca de Melibea refuerza la idea de que el texto de la *Tragicomedia* y no ya un personaje aislado ofrece una concepción “psicológica, sensual, física y revolucionaria” más cercana a la plena Modernidad: las voces de una y otra mujer no solo afianzan una singular visión del mundo y una escala de valores; también configuran una mirada femenina y afirman un lugar de enunciación. Pero sus discursos respecto al autoconocimiento (ya que, en definitiva, de eso se trata) no son idénticos. Veremos, en orden de aparición, qué valores reivindican, contra qué otros discursos y sujetos sociales reaccionan y qué alcances y consecuencias tienen para cada una de ellas.

Areúsa o los infortunios de la autonomía

En la escena tercera del auto IX, Areúsa lanza una feroz invectiva contra las criadas que merece ponerse en contexto. María Rosa Lida ha caracterizado el discurso de este personaje con precisión:

La verbosa elocuencia y el acopio de detalles imaginativos, de indudable abolengo talaverano, van encabezados y remachados con máximas que insisten en el valor absoluto de la libertad y que son peculiares de Areúsa y de ninguna otra criatura de Rojas. (671)

Como veremos, la descripción cuadra perfectamente a los parlamentos de Areúsa que comentaremos a continuación. En la escena previa, Sempronio, amante de Elicia, había elogiado la gracia y gentileza de Melibea lo que provocó la reacción tanto de su querida, primero, como de Areúsa quien arremete a su vez, en un célebre parlamento, tanto contra la “vulgar opinión” y como contra las formas instituidas de legitimación social, es decir, ataca de lleno a la nobleza de sangre: “Ruyn sea quien por ruyn se tiene. Las obras hazen el linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure ser cada uno bueno para sí y no vaya a buscar en sus pasados la nobleza” (409). No deja de sorprender la seguridad y el desparpajo con los que una mujer atada a los vaivenes del comercio sexual como único medio de subsistencia impugna los fundamentos tradicionales que sostenían la jerarquía social bajomedieval precisamente en un momento histórico en el que la limpieza de sangre se había convertido en un asunto de Estado. Celestina interrumpe la discusión

⁵ “All the women in *Celestina* exceed the expectations that denote their initial characterization to come forth as singular persons conscious of their autonomy who dare to speak their want”; “none of the women in *Celestina* actually ever attain what they say they need or want” (154 y 161).

pero este debate en torno al conflicto social estaba apenas dando comienzo. En la escena siguiente, un comentario de Celestina sobre Lucrecia desata la despiadada crítica de Areúsa a la vida de las criadas, siempre sometidas a sus señoras:

CELESTINA: ... su mucho encerramiento le impide [a Lucrecia] el gozo de su mocedad.

AREÚSA: Assí goze de mí que es verdad; que estas que sirven a señoras ni gozan de deleyte ni conocen los dulces premios del amor. Nunca tratan con parientes, con yguales a quien puedan hablar de tú por tú, con quien digan: “¿Qué cenaste?” “¿Estás preñada?” [...] “¿Cómo te va con él?”, y otras cosas de ygualdad semejantes. ¡O tía, y qué duro nombre nombre y qué grave y sobervio es “señora” contino en la boca! *Por esto me vivo sobre mí desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía*, mayormente de estas señoras que agora se usan⁶. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan, pagan servicio de diez años. Denostadas, mal tratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante dellas no osan. [...] La mejor honrra que en sus casas tienen es andar fechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre propio en boca dellas, sino “¡puta” acá! ¡“puta” acullá! [...] No hay quien las sepa contentar, no quien pueda sofrirlas. Su plazer es dar voces, su gloria es reñir. De lo mejor fecho, menos contentamiento muestran. Por esto, madre, *he quesido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora*, que no en sus ricos palacios sojuzgada y activa.

CELESTINA: En tu seso has estado. Bien sabes lo que hazes. (414-416; las bastardillas no figuran en el original)

Areúsa escapa al modelo clásico de la prostituta joven e inexperta y lleva adelante en este pasaje una defensa cerrada de su condición elevándose al rango de mujer emancipada. Ya ha argumentado de manera contundente contra la aristocracia de sangre. Ahora describe con desprecio tanto la vida de sometimiento de las criadas como la miseria y crueldad de las señoras con quien viven. La mirada altiva de Areúsa reivindica un lugar de autonomía propio, fuera de las relaciones socialmente instituidas para las mujeres. Tal y como advirtiera oportunamente Robert Hathaway:

For women on the margins of this very hierarchical society of Catholic Spain at the close of the fifteenth century their sex may very well have seemed to be the mains of gaining, if not freedom, at least some measure of self-determination in the dream of Independence. (56)

La explotación del propio sexo y del deseo masculino puede ofrecer una salida a las rígidas convenciones sociales y a los roles asignados a cada sujeto por nacimiento. Asimismo, ese lugar marginal esgrime como atributo y valor el “gozo”, el placer de que se ven privadas las criadas (y también sus amas, según Areúsa) del que la realización sexual es solo una parte: una forma de vida basada en la autonomía individual. Desde que puede y sabe lo que es gozar, Areúsa ha decidido vivir por su cuenta, “esenta”, dueña y soberana de sí misma y de nadie más. Siguiendo este razonamiento, la emancipación de

⁶ Es curioso que en este pasaje, precisamente en el discurso de autodeterminación en boca de Areúsa, se utilice la forma arcaica y casi perimida de *otrie* (Malkiel). Es, en efecto, el único uso de este tipo en todo el texto (además de una única ocurrencia de la forma *otri*) ya que normalmente encontramos la forma *otro*, *otra* y *otros*, como si le lengua de la *Tragicomedia* pusiera de relieve, también en el plano del significante, la confrontación entre formas anticuadas de expresión y la manifestación de una naciente subjetividad.

esta mujer está directamente ligada al placer (que ella puede procurar tanto a otros como a sí misma), al saber (al conocimiento de sí misma, a la autoconciencia de su propio goce) y también al dinero que ella pueda procurarse, detalle que Areúsa no menciona pero que el texto explicita en más de una oportunidad.⁷ Areúsa ha logrado alcanzar una posición por fuera del dominio de Celestina, se ha emancipado “dando espacio a su deseo” sin someterse al trabajo alienado de criada en el que Lucrecia, tal y como la describe Areúsa, vive por y para los otros y, por si esto fuera poco, va a sobrevivir a los personajes principales del drama. De este modo, el arrebatado discurso de Areúsa vincula explícitamente la autonomía de la mujer y el despertar de una subjetividad femenina a un acto de conocimiento que se expresa en un acto de lenguaje: “desde que me sé conocer.” Melibea hará uso de este mismo sintagma aunque en sus acciones se pondrá de relieve un proceso de emancipación que la conducirá a su trágico final.

Melibea: del encierro del deseo al “salto de gozo infinito”

El proceso de autoconocimiento por parte de Melibea se da en el transcurso de la obra, a diferencia del de Areúsa que aparece ya consolidado en su discurso y sus acciones. Comienza con la vista misma de Calisto en la escena primera del auto I y permanece oculto al lector durante varias escenas ya que la acción se centra en Calisto y Celestina y los obstáculos que deben sortear para consumir un encuentro amoroso. Ella misma señala el momento del flechazo en el auto X:

¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demandar ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí [...]? ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, quando veas publicar lo que a ti jamás osé descubrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza que siempre como encerrada donzella acostumbé tener! No se desdore aquella hoja de castidad que tengo assentada sobre amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio? (426-427)

La imagen de Calisto sigue viva en los pensamientos de Melibea desde ese primer momento quien se lamenta en este pasaje el haber rechazado la propuesta de Celestina en el primer encuentro entre ambas ocurrido en la quinta escena del auto IV. Como vemos, su deseo se enciende ya al comienzo mismo de la *Tragicomedia* al ver al joven merodeando cerca del huerto y a partir de entonces solo aumentará, se dará a conocer y se realizará, aunque jamás se verá del todo satisfecho.⁸ La metamorfosis de Melibea se inicia y se extingue con la obra y ella es perfectamente consciente de este proceso: solo el encierro es causa de su honestidad e impide el goce de su juventud (como señalara Celestina para el caso de Lucrecia en el pasaje citado más arriba) y la muerte de Calisto privará finalmente de sentido a su existencia. El salto al vacío de Melibea constituye un acto final de expresión de su deseo y de autoafirmación individual.⁹

⁷ Auto III, escena 1: Sempronio le señala a Celestina la dificultad de persuadir a Melibea, la alcahueta le responde: “Melibea es hermosa, Calisto loco y franco. Ni a él penará gastar, ni a mí andar ¡Bulla moneda y dure el pleyto lo que durare! Todo lo puede el dinero.” (286); auto VII, escena 2: Celestina, embelesada por la belleza de Areúsa, le dice: “No atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el perro del ortolano, y pues tú no puedes de ti propia gozar, goze quien puede” (373).

⁸ En el mismo sentido, ver Joseph Snow (164).

⁹ En este mismo sentido, Martí Caloca sostiene que “Melibea vive, y aún morirá, por el placer” (302) y que “su monólogo final es una afirmación de su determinación” (304). Marcel Bataillon ya había señalado oportunamente la recurrente aparición del “gozo” en la obra: “...una vez llamada nuestra atención sobre

La primera cita entre ambos que Celestina logra concertar no sin algo de esfuerzo y riesgo tiene lugar finalmente en el auto XII a las puertas de los aposentos de Melibea quien ordena entonces a Lucrecia que se aparte a fin de procurarse algo de intimidad. En este punto, la ansiedad de ambos jóvenes parece encontrar cauce en las formas cortesanas convencionales y en un juego retórico que extiende el encuentro por más de dos horas.¹⁰ Las puertas y fuertes cerrojos impiden el abrazo de los amantes (probablemente sea esta la única causa de esa dilatada conversación) que se verá postergado tanto por el ruido que proviene de la calle como por la llegada de Pleberio a las puertas de la recámara de su hija. En efecto, el padre ha oído no solo el alboroto de fuera sino también “el bullicio en el retraimiento” de Melibea provocado por las “patadas” producidas por el impetuoso galanteo de Calisto (473).

El segundo encuentro tendrá lugar la noche siguiente, en el auto XIV, aunque ínterin Sempronio y Pármeno han asesinado a Celestina y posteriormente han sido degollados en la plaza mayor. Esta matanza no será obstáculo para la impostergable empresa de Calisto quien acude a la segunda cita con Melibea en la que finalmente “cumplirá su voluntad”, tal y como reza el “argumento” de este auto. La joven parece, sin embargo, resistirse a las caricias y abrazos de su amante en una escena que semeja más a unión forzada que a una consumación amorosa por lo que puede colegirse de sus propias palabras:

MELIBEA: -¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden! ¡Está quedo, señor mío! ¡Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio del fruto de los amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado[!] *Cata que del buen pastor es propio tresquillar sus ovejas y ganado, pero no destruyrlo y estragarlo.* (501; el énfasis es nuestro)

Melibea presenta con nitidez la oposición entre un acto de mutuo provecho y beneficio y la simple destrucción del objeto que estaría llevando a cabo Calisto con sus manos inquietas. Esta vez, Melibea ruega a Lucrecia que se aparte no ya para preservar la intimidad de un si no forzado, al menos precoz y precipitado encuentro amoroso, sino para que no haya testigos de su “yerro.”

Pero la afirmación de su deseo solo se manifestará plenamente en el auto XVI, cuando sus encuentros con Calisto ya llevan un mes al igual que las conversaciones que sus padres mantienen con el objeto de desposarla. El diálogo que mantienen Alisa y Pleberio sobre el futuro de Melibea que citamos al comienzo, da lugar a un extenso parlamento en el que la joven se muestra al comienzo casi indiferente aunque poco a poco se va encendiendo hasta que su discurso se transforma en invectiva contra sus padres y manifiesto de autonomía, limitada únicamente por el amor a Calisto. Aquí se ven muy claramente las “alteraciones de [la] ayrada lengua” (323) con las que la propia Melibea se describiera a sí misma en la escena cuarta del auto IV:

las ilusiones de *Gaudium* (“Gozo” en la traducción española del *De remediis*), se nos revela su presencia latente en la dinámica del drama, gracias a la misma frecuencia con que se repiten las palabras “gozar”, “gozarse”, “gozo”, “gozoso”, a partir del auto X en que Melibea y sus padres (mucho más que Calisto, y más en la versión interpolada) emprenden el viraje que los convertirá irrevocablemente en personajes trágicos” (286). Insisto en que ninguna de estas perspectivas críticas establece una conexión explícita entre el gozo de Melibea y el proceso de autoconocimiento que aquí describimos.

¹⁰ En efecto, Pármeno interpela a su amo: “Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos que no faltará una achaque” (467).

Déxalos hablar. Déxalos que devaneen. Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dize el corazón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, un mes ha, he passado. No sé si me han sentido, no sé qué sea aquexarles más agora este cuydado que nunca. (...) ¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién apartarme de mis plazerres? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza. Conozco de él que no vivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo resciben compensación en diverso género; el amor no admite sino amor en paga. En pensar en él me alegro, en verlo me gozo, en oírlo me glorifico. Haga y ordene de mí a su voluntad. (...) Déxenme mis padres gozar de él, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. Déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio.¹¹ (535-536; las bastardillas no figuran en el original)

El despertar del deseo en Melibea lleva a un proceso de autoconocimiento que conduce a este encendido monólogo en el que la joven reafirma su voluntad, su autonomía y la emancipación respecto de las decisiones de sus padres. Melibea se coloca, sin embargo, bajo el dominio de otro señor. En lugar de alcanzar la relativa autonomía que Areúsa reivindica en el auto IX, Melibea ata su voluntad y su ser al imperio de Calisto y somete su propio placer al de su amante: “Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze.” (538) En estas últimas palabras, Melibea parece ser plenamente consciente de que el goce de Calisto la “aplaza,” la posterga al ignorar su propio placer convirtiéndola así en un medio para satisfacer su propia pasión, en un simple objeto.

Por otra parte, este proceso de autoconocimiento está estrechamente ligado al goce de sí del que Melibea se ve privada con la muerte de Calisto. Ahora bien, ¿qué es lo que Melibea comienza a conocer? Tal y como ella dice, gracias a su amante, conoce que no vive engañada,¹² conoce “la gloria y los plazerres”, y, en definitiva, se conoce a sí misma. El texto nos proporciona, asimismo, indicios de que existen otros saberes que Melibea no confiesa abiertamente. Transcurrido un mes de encuentros amorosos casi diarios (se ven todos los días, pero a veces no llegan a consumir el acto), el deseo comienza a declinar. En la escena segunda del auto XIX Melibea no parece ya tan complacida por la visita de Calisto a punto tal de que incluso manifiesta un rechazo. Mientras espera a Calisto, la joven escucha cantar a Lucrecia. Las coplas que entona la criada son de un tono decididamente amoroso y el deseo de Melibea pareciera dirigirse ahora hacia otro objeto: “¡O, cuán dulce me es oírte! De gozo me deshago. No cesses, por mi amor.” (567) le ruega a Lucrecia cuyas canciones incluyen los nombres de los amantes de la *Tragicomedia*. A continuación, la doncella une su voz a la de su criada y luego comienza

¹¹ Probablemente Melibea, exaltada por su propio discurso, no haya escuchado lo que su padre dice a continuación (o quizá simultáneamente) y que ya hemos citado más arriba: “¿Devemos hablarlo a nuestra hija? ¿Devemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres y mugeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir.” (539).

¹² Nótese que para Sempronio, que expresa la tradición misógina en el auto I, el desengaño es el despertar del estado de enamoramiento en el que se encuentra su amo (“que la aborrezcas quanto agora la amas podrá ser, alcançándola y viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás” [232]), precisamente lo opuesto a lo que aquí expresa Melibea quien dice salir del engaño gracias a la pasión que siente por Calisto.

a cantar sola. La llegada de Calisto interrumpe el canto y Melibea sale gozosa a su encuentro aunque sus palabras expresan algo más:

CALISTO: - Pues, señora y gloria mía, si mi vida quieres, no cesse tu suave canto. No sea de peor condición mi presencia, con que te alegras, que mi ausencia, que te fatiga.

MELIBEA: -¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu deseo era el que regía mi son y hacía sonar mi canto? *Pues, conseguida tu venida, desaparecióse el deseo, destemplóse mi voz*” (571; las bastardillas no figuran en el original).

La formulación de Calisto es muy precisa aunque quizá debiera leerse en sentido contrario: en su ausencia, Melibea parecía tan alegre como fatigada ante su llegada. No es necesario que confiese que no necesita ya de la presencia de su amante para gozar: Melibea *ama amar* y su deseo *supone* ahora la ausencia de su amante, es decir, *una falta*. Ante el inocultable ocaso del deseo, Melibea recurre al léxico y a los códigos amatorios cortesanos, a una representación estilizada y sublimada del amor aunque algo a destiempo ya que la unión de ambos se ha consumado ya una y otra y otra vez a lo largo de varias semanas desde su primer encuentro en la escena tercera del auto XIV. Por otra parte, si la llegada de Calisto ha interrumpido el canto de ambas jóvenes y su presencia ha hecho desaparecer el deseo de Melibea, las palabras de la joven no logran contener los embates del ansioso amante:

MELIBEA: - [...] Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía y buena criança, ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos estar quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sossegadas y dexar su enojoso uso y conversación incomportable. Cata, ángel mío, que assí como me es agrdable tu vista, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? *Holguemos y burlemos de otros mill modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles*. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras.

CALISTO: -Señora, el que quiere comer ave, quita primero las plumas. (571)

Desde aquel primer encuentro del que fuimos espectadores en el auto XIV y de aquellos que le siguieron y fueron omitidos en el drama, Calisto no parece haber modificado en nada su conducta ya que parece tratar y hablar a su amada con mayor crudeza aún que entonces. En efecto, el amor no lo ha hecho mejor amante y actúa con mayor bestialidad que en el auto XIV: frente a la sutileza de las canciones entonadas por Melibea, Calisto ofrece el impactante y sintético rigor formal de un refrán;¹³ frente a la figura del animal vivo del que puede sacarse provecho con la que Melibea había representa la unión sexual, Calisto responde con la figura de un animal muerto al que se prepara para fagocitar. Calisto poco y nada parece haber aprendido del amor de Melibea, quien al contrario, ha experimentado una verdadera transformación en el transcurso de sus amores. En este paulatino y continuo proceso, el deseo de Melibea se ha desligado del cuerpo de Calisto y ha ganado plena autonomía, se desplaza de su imaginación al canto compartido con Lucrecia y a la ansiada llegada de su amante hasta que se despedaza entre las manos de

¹³ En el mismo sentido, Peter Russell califica de “grosero dicho popular” la respuesta de Calisto (571, nota 46).

Calisto. Esta es la metamorfosis de Melibea, su proceso de emancipación, primero de sus padres, ahora de su amante. Vale preguntarse, por otra parte, cuáles son esas mil maneras de holgar que Melibea promete enseñarle a Calisto. Al parecer, hay muchas cosas, “otros mil modos” de holgar y burlar, que ella conoce y que su amante y los lectores ignoramos.

Consideraciones finales

Es cierto que la afirmación del deseo y los actos de emancipación de estas mujeres a partir de un proceso de autoconocimiento respecto de su entorno se dan todavía en los márgenes y recovecos de la sociedad: en el mesón una casa de dudosa reputación y en voz baja, en la recámara de una doncella en forma de secreta confesión a su criada. Areúsa consigue su autonomía a condición de someter su cuerpo a las mismas leyes de la mercancía y Melibea tampoco escapa a esa lógica de intercambio ya que Calisto ha gastado mucho oro para conseguir acercarse a ella.

Pero también es cierto que en la pasión de Melibea se despliega un fenómeno que la ideología amorosa cortesana ya había advertido como un rasgo constitutivo del amor-pasión en Occidente: su carácter asocial, subversivo y disruptivo. Este aspecto adquiere en el texto de la *Tragicomedia* otra dimensión: las sociedades femeninas promueven un goce que, por un lado, se adapta a la circulación de los bienes y mercancías y promueve la acumulación del capital aunque, por otro lado, pueden llevar, paradójicamente, a la destrucción de la sociedad patriarcal.¹⁴ Es por ello que la pasión y el deseo deben ser administrados, sometidos a las leyes de circulación de las mercancías, tal y como hace Areúsa. El deseo emancipado, desprendido de cualquier atadura no encuentra una realización en una sociedad patriarcal que, tal y como expresa Pleberio en el planto final, vive enajenada en una acumulación sin sentido: “¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?” (596).

El texto de la *Tragicomedia* nos invita, en boca de Areúsa y Melibea, a un camino de autoconocimiento y a no olvidar nuestro deseo y nos advierte además de los riesgos que como, Escila y Caribdis, rodean el camino de la emancipación del individuo y de los pueblos: la mercantilización enajenada de los cuerpos (Areúsa, Pleberio) o la autodestrucción (Melibea).

¹⁴ Alan Deyermond ha descrito con precisión este tipo de comunidades femeninas en la *Celestina* (2008b).

Obras citadas

- Bataillon, Marcel. "Reseña a *La originalidad artística de «La Celestina»*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 17.3-4 (1963-1964): 264-290.
- Deyermot, Alan. "Hacia una lectura feminista de la *Celestina*". *Medievalia* 40 (2008a): 75-85.
- . "Las sociedades femeninas en la *Celestina*". *Medievalia* 40 (2008b): 60-73.
- Gerli, Michael. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- Hathaway, Robert. "Fernando de Roja's Pessimism: the Four Stages of Life for Women at the Margin". *Celestinesca* 18.2 (1994): 53-74.
- Imperiale, Louis. "Mélibée et Lozana: deux visions contrastées du mariage". En Richard Crescenzo, Marie Roig-Miranda y Véronique Zaecher eds. *Le mariage dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles: Réalités et représentations*. Metz-Nancy: Université de Metz – Université de Nancy II, 2003. II, 105-115.
- Lacarra, María Eugenia. *Cómo leer "La Celestina"*. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.
- Lacarra, María Eugenia. "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*". *Celestinesca* 13.1 (1989): 11-30.
- Maeso Fernández, María Estela. "Defensa y vituperio de las mujeres castellanas". En Joan Bestard y Manuel Pérez García coords. *Familia, valores y representaciones*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010. 17-30.
- Malkiel, Jakov. "Old Spanish nadi(e), otri(e)". *Hispanic Review* 13 (1945): 204-30.
- Martí Caloca, Ivette. "'Saltos de gozo infinitos': Melibea como gran depredadora". *eHumanista* 35 (2017): 296-310.
- Orduna, Germán. "Auto-Comedia-Tragicomedia-*Celestina*: Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria". *Celestinesca*, 12.1 (1988): 3-8.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.
- Severin, Dorothy. "Celestina and the Magical Empowerment of Women". *Celestinesca* 17.2 (1993): 9-28.
- Snow, Joseph. "La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*". *Celestinesca* 41 (2017): 153-166.